우피치 미술관 – 메디치가보다 오래 살아남은 미술관

1737년, 메디치가의 마지막 사람이 가문의 미술품을 넘기며 조건을 하나 걸었습니다. 무엇도 피렌체를 떠날 수 없다는 것. 그 조항에서 생겨난 미술관을, 가문이 모은 작품과 소장품이 견뎌낸 재난으로 따라갑니다.

표지: **비너스의 탄생** · 1480 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

세계의 미술관 시리즈

우피치 미술관 – 메디치가보다 오래 살아남은 미술관

1737년, 메디치가의 마지막 사람은 집안의 미술품을 토스카나 국가에 넘기면서 조건을 하나만 걸었습니다. 그 어느 것도 피렌체를 떠나서는 안 된다는 것. 안나 마리아 루이자에게는 상속자가 없었고, 그가 고집한 그 조항이 오늘날까지 우피치가 남아 있는 이유입니다.

이 책은 열 개의 장으로 그 소장품을, 그리고 그 서명에 이르기까지의 네 세기를 따라갑니다. 왕관 없이 다스리며 제단화 안에 자기 얼굴을 그려 넣게 한 상인 가문. 보티첼리와 함께 그리스도교의 벽으로 돌아온 이교의 신들. 바사리가 세운 관청 건물이 조각으로 채워지다 거의 우연히 미술관이 되어 가는 과정. 세계 전체를 담으려 지은 팔각형의 방, 트리부나. 얌전히 있기를 거부한 카라바조와 파르미자니노의 그림들. 그리고 주인들이 사라진 뒤에 온 것들, 홍수와 폭탄, 그럼에도 계속 문을 연 미술관.

한 점씩, 사적인 수집이 어떻게 공공의 미술관이 되었는지.

MUSESCOPE 에디션

세계의 미술관 시리즈 · 한국어판
초판 2026년 · 2026년 8월 7일 개정
글과 조사 MuseScope
작품 이미지는 Uffizi Galleries 소장품과 위키미디어 공용에서 가져왔습니다. 전체 출처는 책 끝에 있습니다.
원문, 번역, 편집 디자인 © 2026 MuseScope. 크리에이티브 커먼즈 저작자표시-변경금지 4.0 국제 (CC BY-ND 4.0) 라이선스로 제공됩니다.
이 PDF는 MuseScope를 표시하면 변경 없이 복제하고 배포할 수 있습니다.
작품 도판과 제3자 자료는 이 라이선스에서 제외되며, 각 크레딧에 명시된 권리 상태를 따릅니다.
원문 글은 MuseScope 웹사이트에서 읽을 수 있습니다.
읽고 듣고 더 보려면 musescope.app
지원: support@musescope.app
Instagram: @musescope.app

차 례

제1부 마지막 메디치 04

제2부 이 가문이 이야기를 넘겨받기 전 07

제3부 왕관 없이 다스리기 12

제4부 이교의 신들이 돌아왔을 때 17

제5부 예술가가 영웅이 되기까지 23

제6부 공화국이 궁정이 되었을 때 29

제7부 방 하나 안의 세계 32

제8부 얌전하지 않았던 이미지들 36

제9부 컬렉션이 공공의 것이 되었을 때 44

제10부 주인이 사라진 뒤의 미술관 46

이 책의 작품 49

출처 및 더 읽을거리 51

MUSESCOPE 앱에서 계속 52

엘레오노라 디 톨레도와 그녀의 아들 조반니 데 메디치의 초상 · 1544 · 브론치노 · 우피치 미술관

제1부 마지막 메디치

안나 마리아 루이사 데 메디치의 초상 · 1690 · 안토니오 프란키 · 피티 궁

한 가문이 끝난 뒤에 남는 것

1737년, 잔 가스토네 데 메디치가 후계자 없이 세상을 떠났습니다. 대공가의 본가는 여기서 끝납니다. 이 가문은 그때까지 은행가와 공작과 교황과 왕비와 수집가를, 정치적 숙청에서 거듭 살아남은 사람들을, 그리고 엄청난 분량의 가문 전설을 배출했습니다. 남은 사람은 누이 안나 마리아 루이자, 마지막 한 사람이었습니다. 어떤 문서도 다음 메디치 통치자를 만들어 낼 수는 없습니다. 문서가 정할 수 있는 것은 가문이 삼백 년 동안 쌓아 올린 물건들의 행방뿐이었습니다.

그는 일흔 살이었습니다. 팔츠 선제후의 아내로 사반세기를 뒤셀도르프에서 보냈고, 남편을 잃은 뒤 젊은 여자로 떠났던 피렌체로 돌아와 있었습니다. 살아 있는 자식은 없었습니다. 그에게서 상속받을 수 있었을 사람들은 이미 모두 죽었습니다.

메디치가의 재산은 궁전과 별장과 교회와 창고와 화랑을 가득 채우고 있었습니다. 고대 조각상이 회화, 보석, 필사본, 과학 기구, 가문 초상, 대대로 사들인 진귀한 물건들과 나란히 놓였습니다. 어떤 것은 메디치가가 직접 주문했습니다. 어떤 것은 혼인과 상속과 매매와 교환으로 들어왔습니다. 이 모두를 합치면, 그 물건들은 이 가문이 실제로 무게를 지녔다는 물질적 증거였습니다.

토스카나는 곧 새 왕조에게 상속될 참이었습니다. 이런 승계에서 컬렉션은 대개 새 주인을 따라갑니다. 그림은 다른 궁정으로 보내집니다. 고대 조각상은 갈라집니다. 가문 초상은 피렌체에서 먼 어느 방의 이름 없는 장식이 됩니다. 함께 있음으로써 뜻을 갖게 된 물건들이 서로 다른 저택과 서로 다른 나라로 흩어질 수 있었습니다.

위험은 걸작 몇 점이 빠져나가는 데 그치지 않았습니다. 떼어 놓으면 컬렉션이 무언가를 말할 수 있게 해 주던 관계 자체가 끊깁니다. 혈통, 취향, 혼인, 정복, 신앙, 권력. 메디치가의 통치를 안나 마리아 루이자가 구할 수는 없었습니다. 그 물질적 기억이 무너지는 것은 막을 수 있었습니다.

1737년 10월 31일, 그는 훗날 「가족 협약」이라 불리는 문서에 서명합니다. 합스부르크-로트링겐 계승자와 맺은 합의의 일부였습니다. 문서는 가지고 나갈 수 없는 것들을 열거합니다. 화랑, 회화, 조각상, 장서, 보석 및 그 밖의 귀중품, 어느 것도 수도와 대공국의 영역을 벗어나서는 안 된다. 그런 다음 이유를 밝힙니다. 그 이유는 그것을 쓴 왕조보다 오래 살아남았습니다. 이 모두는 남아야 한다, 협약의 표현을 빌리면, 국가의 장식을 위하여, 공중의 유익을 위하여, 그리고 외지인의 호기심을 끌기 위하여.

방금의 그 구절을 다시 한번 읽어 보십시오. 1737년, 혈통의 끝에 선 자식 없는 과부가 낯선 사람들의 호기심을 왕조의 조약에 써 넣고, 그것을 가문의 재산을 제자리에 두는 이유로 삼았습니다.

통속적인 설명에서는 마지막 메디치가 미술관을 피렌체에 선물한 것으로 되어 있습니다. 법적 실상은 훨씬 느렸고 훨씬 건조했습니다. 우피치는 아직 훗날의 공공기관이 아니었고, 안나 마리아 루이자가 너그러운 서명 하나로 근대 미술관을 만든 것도 아닙니다. 협약이 한 일은 메디치 컬렉션을 토스카나의 승계에 묶고, 반출과 분산을 막는 조건을 붙인 것이었습니다.

그럼에도 결과는 가문에 대한 충성을 훨씬 넘어섰습니다. 토스카나에 남은 컬렉션은 이 국가의 윤곽 가운데 하나가 되고, 방문객을 끌어들이고, 연구를 떠받치고, 물건들 사이의 관계를 지킬 수 있습니다. 한 점씩 저마다 다른 상속인을 따라갔다면 그 관계는 사라졌을 것입니다.

안나 마리아 루이자가 지킨 것은 한 왕조의 과거였지, 그 미래의 쓰임새 전부를 설계한 것은 아닙니다. 어떤 그림이 교과서를 채울지, 어떤 화가가 재발견될지, 보티첼리의 비너스가 몇 번이나 복제될지 그는 알 길이 없었습니다. 연속성은 확보했지만, 그 연속성이 낳을 역사까지 다스릴 수는 없었습니다. 육 년 뒤 그는 세상을 떠납니다.

그래서 우피치의 역사는 남다른 모양을 하고 있습니다. 가장 또렷한 시작이 거의 끝자리에 있는 것입니다. 한 가문이 기대하던 미래를 잃고, 그 과거를 아직 말해 줄 수 있는 물건들을 지키려 합니다.

이 물건들은 왜 그토록 중요해졌을까요. 왜 그림과 조각상과 방이 작위와 혈통이 주지 못한 존속을 줄 수 있었을까요. 답하려면 메디치가에 돈과 영향력은 있었으나 왕좌는 없던 피렌체로 돌아가야 합니다. 게다가 그보다 더 앞, 그들의 서사가 아직 지배적이지 않던 때에서 시작해야 합니다.

제2부 이 가문이 이야기를 넘겨받기 전

세 점의 성모와 사람을 속이는 경주

우피치에 대한 익숙한 설명은 거대한 성모자상에서 시작합니다. 나란히 놓고 보면 치마부에는 더 예스러워 보이고 조토는 더 단단하고 공간적으로 보여서, 르네상스로 가는 길이 열리는 듯합니다. 이 비교는 쓸모가 있습니다. 다만 이 그림들은 미술사 경주의 한 구간이 되기 전에 성스러운 물건이었습니다.

산타 트리니타의 마에스타 · 1290 · 치마부에 · 우피치 미술관

치마부에의 「산타 트리니타의 마에스타」는 사실적 회화의 초기 단계를 보여 주려고 그려지지 않았습니다. 금빛 바탕이 성모를 보통의 날씨와 보통의 시간에서 들어냅니다. 그 크기가 권위를 정합니다. 천사들이 정교한 옥좌를 따라 늘어서고 아래쪽에 예언자들이 나타납니다. 화면이 평평하다는 사실은 치마부에가 깊이를 떠올리지 못했다는 증거가 되지 못합니다. 그는 필요한 곳에 깊이를 쓰면서 동시에 성스러운 위계를 지킵니다. 이 그림에는 그것이 실제 방이라는 착각보다 더 중요했습니다.

두초의 「루첼라이 마돈나」는 시에나 화가가 피렌체의 신심회를 위해 그린 작품으로, '순수하게 피렌체적인 시작'이라는 생각을 곧바로 흐트러뜨립니다. 긴 선, 떠 있는 천사들, 값진 표면은 아직 완성되지 않은 조토가 아니라 다른 종류의 성스러운 임재를 만들어 냅니다.

옥좌의 성모 · 1300 · 조토 · 우피치 미술관

조토의 「옥좌의 성모」, 흔히 오니산티 마에스타라 불리는 이 패널은 몸의 관계를 바꿉니다. 옥좌가 더 설득력 있게 안쪽으로 열립니다. 옷 아래에서 성모의 몸에 무게가 있습니다. 무릎과 몸통과 앉은 자리가 이어져 느껴집니다. 천사들은 서로를 가리며 저마다 다른 자리를 차지합니다. 성스러운 형상이 평범해지는 것이 아닙니다. 그 몸을 상상하기가 더 쉬워지는 것입니다.

조토는 몸을 더 상상하기 쉽게 만들었고 공간을 더 설득력 있게 만들었습니다. 다만 그 변화를 '시작'으로 세우는 쪽은 뒤돌아보는 미술관입니다. 이 그림들 앞에서 처음 기도한 사람들은 역사의 끝에서 레오나르도가 기다리는 것을 보지 못했습니다. 그들이 마주한 것은 성상이었지 연표가 아니었습니다.

작품이 미술관에 들어오자 비교가 새로운 뜻을 만들었습니다. 서로 다른 교회와 서로 다른 공동체를 위해 그려진 그림이 이제 하나의 전개에서 잇따르는 단계로 나타날 수 있게 된 것입니다.

금빛 바탕도 움직입니다

시모네 마르티니와 리포 멤미의 「성 안사누스와 성 막시마와 함께 있는 수태고지」는 단선적 진보라는 도식이 얼마나 빈약한지 더 분명히 보여 줍니다. 천사는 무늬 있는 날개를 달고, 속도에 몸이 휘어진 채 들어옵니다. 말이 그의 입에서 마리아에게로 날아갑니다. 마리아는 몸을 빼고 겉옷을 여밉니다. 연극적인 공포가 아니라 그 자리에서의 경계입니다. 금빛 바탕은 그대로 있고, 사람의 긴장은 정확합니다.

부피와 원근법에 사로잡힌 역사는 여기서 선과 무늬와 절제가 하는 일을 낮추어 보기 쉽습니다. 설득력 있는 방이 없다고 해서 장면의 극성이 줄어들지는 않습니다. 극성은 정교하게 다스려진 세계로 침입이 들어오는 데서 나옵니다.

피렌체는 하나의 시각적 해법을 향해 곧게 나아가지 않았습니다. 교회와 신심회와 동업조합과 상인과 겨루는 가문들이 저마다의 필요에 따라 작품을 주문했고, 오래된 언어와 새 언어는 나란히 살아남았습니다.

성 안사누스와 성 막시마와 함께 있는 수태고지 · 1333 · 시모네 마르티니 · 우피치 미술관

금으로 치장하고 나타난 경쟁자

젠틸레 다 파브리아노의 「동방박사의 경배」는 이 겨루는 피렌체에 속합니다. 도시에서 가장 부유한 사람 가운데 하나인 팔라 스트로치가 가문 예배당을 위해 주문했습니다. 화면은 직물과 동물과 보석과 먼 풍경으로, 그리고 알려진 세계의 부를 아기 앞으로 실어 나르는 듯한 행렬로 가득합니다. 성스러운 이야기가 지상의 화려함을 위한 기회가 되는 것은 신앙이 없어서가 아니라, 신심과 사회적 과시가 여기서 함께 일하기 때문입니다.

동방박사의 경배 · 1423 · 젠틸레 다 파브리아노 · 우피치 미술관

스트로치의 사례가 중요한 까닭은 메디치가가 '문화를 이해한 유일한 가문'으로 등장하는 것을 막기 때문입니다. 피렌체에는 이미 놀라운 작품을 주문할 수 있는 후원자들이 있었습니다. 메디치가는 훗날 후원을 더 넓은 정당성의 그물로 삼는 데 남달리 능해지지만, 아름다움과 지위의 연결을 발명한 쪽은 그들이 아닙니다.

팔라 스트로치의 이후 정치적 운명이 이 대립을 날카롭게 합니다. 그는 취향의 승부에서 진 부유한 후원자에 그치지 않았습니다. 메디치가의 우위를 위협할 만큼 강한 가문의 사람이었습니다. 1434년 코시모가 추방에서 돌아오자 팔라 자신이 추방됩니다. 화려한 제단화는 피렌체에 남았고, 그것을 주문한 남자는 남은 생을 도시 밖에서 보냈습니다.

이 뒤집힘이 그림에 또 하나의 뜻을 줍니다. 이 그림은 메디치가가 정치적으로는 이겼으나 도시의 문화에서는 지우지 못한 경쟁자의 세계가 지녔던 자신감을 간직합니다. 우피치는 이 가문의 성공을 기록하는 동시에 그 경쟁자의 작품도 보존합니다. 뒤의 사실은 피렌체가 온전히 그들의 것이었던 적은 없다고 일러 줍니다.

또 한 점은 지도를 이탈리아 밖으로 넓힙니다. 「포르티나리 세 폭 제단화」는 브뤼헤에서 후고 판 데르 후스가, 메디치 금융의 권역에서 일하던 피렌체 은행가 톰마소 포르티나리를 위해 그렸습니다. 기념비적인 규모로 피렌체에 도착하면서, 이미 완성된 외래의 시각 언어를 함께 들여왔습니다. 목자들의 얼굴은 비바람에 시달렸고 손은 거칩니다. 유리가 빛을 받습니다. 눈물과 머리카락과 짚과 옷감이, 피렌체 화가들이 마침내 가까이서 연구할 수 있는 정밀함으로 그려져 있습니다. 이 제단화는 북유럽 미술이 더 앞섰다고 증명하지 않았습니다. 피렌체가 국제적인 이미지 경제 안에서 일하고 있었음을 보여 주었습니다.

이 그림이 지나온 길은 문화 뒤의 그물도 드러냅니다. 브뤼헤에 주재하는 피렌체 은행가가 네덜란드 화가에게 주문하고, 그것을 피렌체의 교회로 보냅니다. 금융은 르네상스의 값을 치르기만 한 것이 아닙니다. 시각적 경험을 국경 너머로 옮기고 있었습니다.

메디치가가 우리 이야기의 중심에 올 무렵, 이 도시는 이미 미술이 종교와 가문과 명성과 경쟁과 국제적 교환에 어떻게 봉사할 수 있는지 알고 있습니다. 그들의 공적은 이 구조를 무에서 만든 것이 아닙니다. 이 구조를 이 가문 없이 떠올리기를 갈수록 어렵게 만든 것입니다.

포르티나리 세 폭 제단화 · 1475 · 휘호 판 데르 후스 · 우피치 미술관

동방박사의 경배 · 1500 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

제3부 왕관 없이 다스리기

추방이 구조를 드러냅니다

1433년, 코시모 데 메디치가 체포되어 추방됩니다. 한 해 뒤 그는 돌아와 있었습니다. 이 뒤집힘이 보기 드문 종류의 권력을 드러냈습니다. 코시모에게 왕관은 없었고 왕궁을 지휘하지도 않았습니다. 그럼에도 은행의 거래 관계와 정치적 동맹자와 피후견인과 지지자들이 그를 오래도록 피렌체 밖에 두기 어렵게 만들었습니다.

그 관계의 규모는 얕잡히기 쉽습니다. 메디치 은행은 로마, 베네치아, 나폴리, 밀라노, 피사, 제네바, 리옹, 아비뇽, 브뤼헤, 런던에 지점을 두었습니다. 교황청 회계도 다루었습니다. 플랑드르의 상인과 로마의 추기경이 같은 피렌체 가문의 자금 융통에 함께 기대는 일이 있을 수 있었습니다.

도시는 여전히 공화국이었습니다. 관직과 선거가 이어졌고 다른 가문들에도 무게가 있었습니다. 드러난 군주정은 저항을 부르므로 메디치가의 영향력은 이미 있는 구조를 통해 작동합니다. 코시모는 군주를 자처하지 않은 채 한 사인의 자리를 훨씬 넘어섰습니다.

그래서 평판이 실용적인 도구가 됩니다. 군주는 작위와 궁정 의례와 세습법에 기댈 수 있습니다. 코시모에게 필요했던 것은 시민들이 메디치가의 영향력을 도시 자체에 짜여 든 무엇으로 마주치는 일이었습니다. 이 성은 종교 재단과 도서관과 건물과 혼인과 대차와 인정 속에 나타납니다. 낱낱의 행위가 지배를 만들지는 않습니다. 만드는 것은 축적입니다.

후원은 이 자리에 맞았습니다. 그리고 코시모의 지출 규모는, 평생의 건축과 기부를 합쳐 육십만 금 플로린을 넘었으리라 추정됩니다. 그 일부는 수도원 하나에 들어갔습니다. 피에솔레의 바디아, 건물에만 수만 플로린, 안의 세간에 다시 수천. 도서관이 갖고 싶어지자 그는 서적상 베스파시아노 다 비스티치에게 맡겼고, 그는 필경사 스물다섯을 부려 스물두 달 만에 이백 권을 내놓았습니다.

예배당은 예배에 봉사하면서 기부자의 이름을 남깁니다. 도서관은 학문을 떠받치면서 너그러움을 내보입니다. 수도원에 낸 돈은 신앙을 표현하고 관계를 굳히고 도시를 개선하는 일을 한꺼번에 해냅니다. 사적인 부가 이렇게 공공의 선으로 보이게 되었습니다.

동방박사의 경배 · 1500 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

이 구조는 반복으로 돌아갑니다. 시민은 은행에서 빌리고, 정치적 빚을 지고, 메디치가가 떠받치는 공간에서 기도하고, 이윽고 혼인이나 관직을 통해 이 가문과 다시 만납니다. 어느 관계도 홀로는 군주정이 아닙니다. 합쳐지면 대립을 비싸게 만들고 충성을 이롭게 만들었습니다.

그래서 메디치가의 권력은 한 장의 그림으로 가리키기 어렵습니다. 왕관도 옥좌도 공식 문장도 늘 필요하지는 않았습니다. 피렌체 상층의 평범한 기구 모두에 나타남으로써 설득력을 얻은 것입니다.

코시모 데 메디치의 메달을 든 남자의 초상 · 1474 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

성사(聖史) 속의 얼굴들

보티첼리의 「동방박사의 경배」는 당대의 권력이 얼마나 조용히 그림 안으로 들어올 수 있는지 보여 줍니다. 주문한 사람은 가스파레 디 차노비 델 라마이지만, 이 그림은 오래도록 메디치가 주변 인물의 초상을 담은 작품으로 읽혀 왔습니다. 정확한 동정은 여전히 정해지지 않았습니다. 중요한 것은 성서의 이야기가 피렌체의 사회적 세계를 빨아들였다는 사실입니다.

메디치가는 성스러운 주제를 대신할 필요가 없습니다. 경배하는 이들 사이에 있으면 충분합니다. 충성과 낯익은 얼굴과 종교가 같은 공간을 차지합니다.

이것은 노골적인 정치 문장보다 잘 들었습니다. 보는 사람은 그림에 감탄하고, 아는 얼굴을 알아보고, 신심에 동참하면서, 그 김에 하나의 사회 질서까지 받아들입니다. 이것이 선전이라고 아무도 말해 주지 않은 채로. 성스러운 장면이 당대의 관계에 무게를 빌려주고, 그 관계가 먼 성서의 사건을 가까이 당깁니다.

보티첼리의 또 다른 초상은 가문의 기억을 더 노골적으로 놓습니다. 이름이 알려지지 않은 남자가 코시모 일 베키오의 옆얼굴을 새긴 메달을 손에 들고 있습니다. 모델이 누구인지는 확실하지 않지만, 그 손 안의 물건은 코시모의 상이 당시 이미 어떻게 쓰일 수 있었는지 말해 줍니다. 창건자가 남이 내보이고 자신에게 잇댈 수 있는 무언가가 된 것입니다.

수십 년 뒤 폰토르모가 코시모를 다시 그립니다. 생전에 그린 초상이 아니라 새 정치 세대를 위한 재구성이었습니다. 죽은 은행가가, 쓸 만한 과거를 필요로 하는 체제의 시조로 돌아온 것입니다.

황금시대가 피가 됩니다

위대한 로렌초가 메디치 문화의 가장 유명한 대표가 된 까닭은 정치와 시와 후원과 수집과 인문 학문 사이를 손쉽게 오갔기 때문입니다. 훗날의 역사는 그의 시대를 갈고닦아 황금시대로 만들었습니다.

1478년 4월 26일 일요일, 그 황금시대가 살인으로 갈라집니다.

장소는 피렌체 대성당, 대미사 중이었고 회중은 무릎을 꿇고 있었습니다. 로렌초와 동생 줄리아노는 따로 왔습니다. 예식이 진행되던 중 신호와 함께, 두 사람 곁에서 있던 남자들이 돌아섭니다. 줄리아노는 열아홉 군데를 찔려 대성당 바닥에서 죽었습니다. 목을 베인 로렌초는 뿌리치고 성구실로 달렸고, 무거운 문이 등 뒤에서 닫혔습니다. 밖에서는 나머지 음모가 몇 시간 만에 무너졌습니다.

그다음에 일어난 일은 사법이 아닙니다. 음모자들은 정청 창문에 매달렸습니다. 제의를 그대로 입은 대주교까지 포함해서. 시신은 며칠 동안 그대로 있었습니다.

그리고 도시가 그들의 그림을 주문했습니다.

공공 치안을 맡은 '오토 디 과르디아 에 발리아'가 보티첼리를 고용합니다. 몇 해 뒤 「프리마베라」를 그릴 바로 그 화가입니다. 매달린 채 숨이 끊어져 가는 자들을 그리게 하기 위해서였습니다. 그림은 세관 위 벽면, 시뇨리아 궁 옆, 피렌체 시정의 한복판에 그려졌습니다. 여덟 명의 음모자, 저마다 아래에 로렌초가 직접 쓴 조롱의 시구가 붙었습니다. 광장을 가로지르는 사람은 누구나 보았습니다. 십육 년 동안 그 자리에 있다가 1494년에 파괴됩니다. 메디치가가 쫓겨나고 도시가 더는 기억하고 싶지 않아진 해입니다.

문화와 폭력은 두 개의 서로 다른 피렌체가 아니었습니다. 시인과 예배당과 예술가를 떠받친 동맹은 정치적 동맹이었고, 그것을 잃으면 목숨이 걸릴 수 있었습니다. 비너스를 그린 화가는 국가가 갚는 복수의 도구로도 일했고, 당대의 누구도 그 조합을 이상하게 여기지 않았던 듯합니다.

이 음모는 로렌초의 상도 바꾸었습니다. 훗날의 메디치 기억에서, 그가 살아남았다는 사실은 '도시의 안정과 이 가문은 하나'라는 생각을 굳힙니다. 위험이 정당성으로 바뀔 수 있었습니다. 초상이 죽은 은행가를 창건자로 바꾼 것과 같습니다.

로렌초의 명성은 뒤에 이야기하는 사람에게 실제적인 덫도 놓습니다. 메디치가와 이어지는 그림이 모두 그의 주문이었던 것은 아닙니다. 이 가문에는 여러 갈래가 있었고, 보티첼리의 위대한 신화화는 특히 방계의 손아래 사촌 로렌초 디 피에르프란체스코의 집안과 이어집니다.

이 구분이 중요한 까닭은 메디치 문화가 한 사람이 지휘한 단일한 계획이 아니었기 때문입니다. 그것은 가문의 그물이었고, 구성원들은 저마다의 처지에서 미술을 썼습니다. 그 성공은 피렌체와 학문과 아름다움과 메디치라는 성이 갈수록 단단히 묶였다는 데 있습니다.

이제 볼 그림들은 그 묶임이 얼마나 야심 찼고 얼마나 매혹적이었으며 얼마나 불안정했는지 보여 줍니다.

코시모 데 메디치(장로)의 초상 · 1519 · 폰토르모 · 우피치 미술관

제4부 이교의 신들이 돌아왔을 때

하나의 설명을 거부하는 정원

보티첼리의 「프리마베라」에서 첫 사건은 놓치기 쉽습니다. 바로 그림이 너무 아름답기 때문입니다. 오른쪽에서 바람의 신 제피로스가 달아나는 클로리스를 붙잡습니다. 그의 입에서 꽃이 쏟아지기 시작합니다. 다음 인물에 이르면 그는 이미 플로라가 되어 꽃을 두르고 두 손으로 꽃을 뿌리고 있습니다.

가운데에 비너스가 다른 인물들보다 조금 뒤에 서 있습니다. 그 위에서 눈을 가린 쿠피도가 활을 당깁니다. 세 여자가 비치는 옷을 입고 춤춥니다. 메르쿠리우스는 정원 가장자리의 나무들을 향해 있습니다. 인물들은 해석을 부를 만큼은 알아볼 수 있는데, 그림 전체는 풀린 수수께끼가 되기를 거부합니다.

프리마베라 · 1480 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

15세기 말, 이 그림은 로렌초 디 피에르프란체스코 데 메디치의 상속인과 관련된 재산에 기록됩니다. 걸려 있던 자리는 *lettuccio* 위, 궤와 긴 의자와 낮의 잠자리를 겸한 가구였습니다. 이 놓임이 중요합니다. 이 그림은 상류 가정의 세간이었지, 이교 신전의 것도 근대 공공 전시실의 것도 아닙니다.

그 뜻에는 혼인과 다산과 교육과 시와 욕망의 질서 세우기와 오비디우스적 변신, 그리고 훗날 신플라톤주의라 불릴 철학적 문화가 들어 있었을 수 있습니다. 어느 가능성도 다른 것을 지우지 않습니다. 이 작품이 해석을 켜켜이 쌓아 온 까닭은 여러 문학적·사회적·신화적 언어를 같은 화면에 들이면서 그중 어느 하나에도 전체를 닫게 하지 않기 때문입니다.

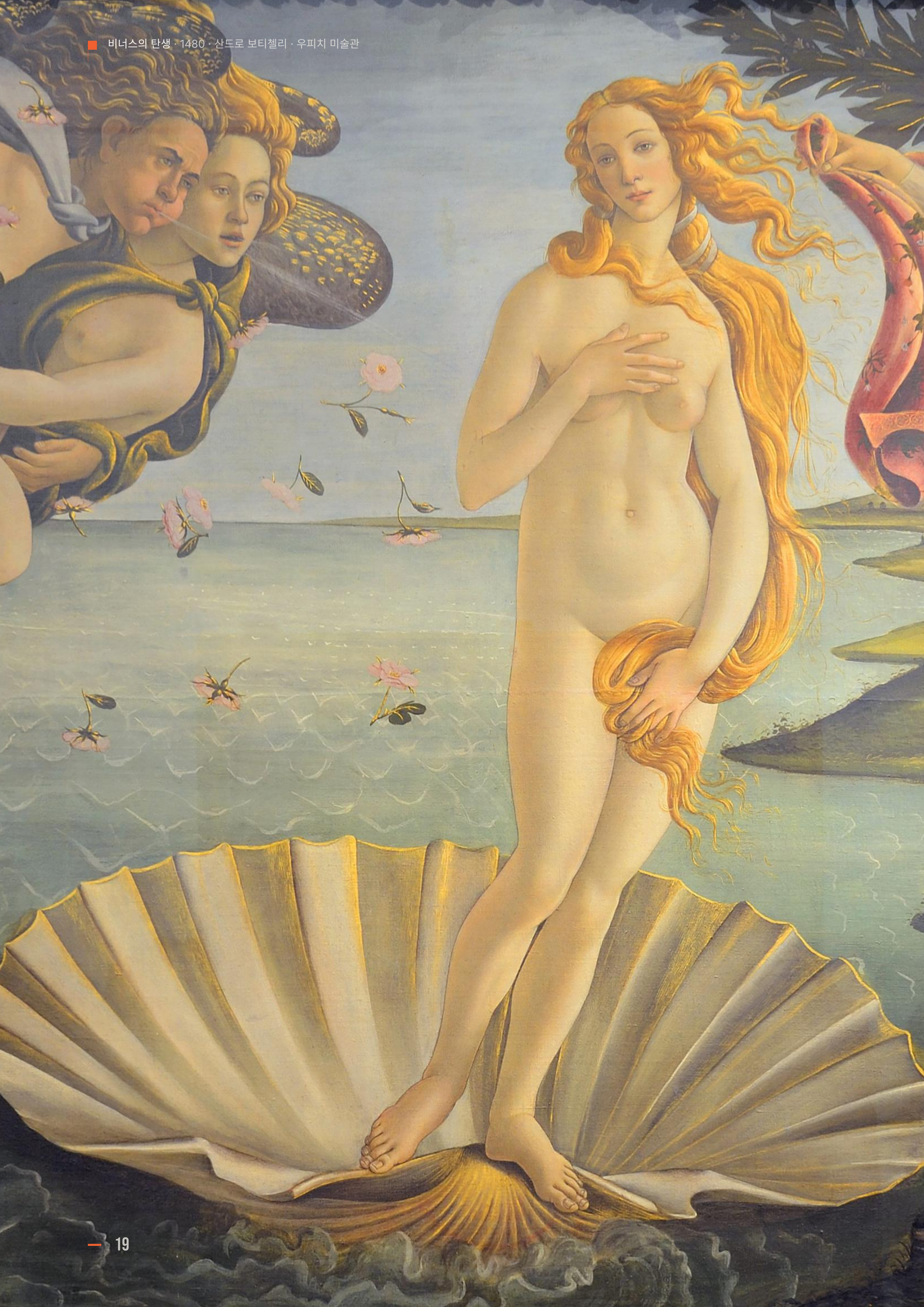
정원조차 흔한 배경으로 다루어지기를 거부합니다. 식물학자와 역사가들은 거기서 놀라울 만큼 다양한 풀과 꽃을 동정했습니다. 봄과 다산과 혼인, 그리고 메디치가와 이어지는 것들도 있습니다. 오렌지나무는 흔히 이 가문에 연결되지만, 그렇다고 이 그림이 단순한 문장(紋章) 수수께끼가 되지는 않습니다. 이 정원은 가꾸어진 동시에 불가능합니다. 철이 다른 꽃들이 한꺼번에 피어 있습니다.

인물들도 저마다 다른 시간 속을 움직입니다. 제피로스와 클로리스와 플로라는 연쇄를 이루어, 거의 한 변신의 세 컷입니다. 삼미신은 둥글게 돌며 춤춥니다. 메르쿠리우스는 장면의 가장자리를 지키거나 걷어 내는 듯 보입니다. 비너스는 움직이지 않는 중심을 차지하고, 그 둘레의 모든 것이 움직임과 뒤쫓음과 교환과 되돌아옴을 말합니다.

프리마베라 · 1480 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

이 그림의 어려움은 아직 정답을 찾지 못했다는 뜻이 아닐지도 모릅니다. 여러 뜻을 지님 자체가 설계의 일부였을 수 있습니다.

이 그림은 흔히 봄과 사랑의 축제로 설명됩니다. 동시에 뒤쫓음과 힘으로 시작하기도 합니다. 클로리스는 플로라가 되지만, 변신은 그 시작에 있던 폭력을 지우지 않습니다. 보티첼리의 우아한 선은 이야기를 단순하게 만들지 않습니다. 아름다움과 불안은 이미 묶여 있습니다.



비너스의 탄생 · 1480 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

비너스가 피렌체에 닿습니다

「비너스의 탄생」이라 불리는 그림은 탄생의 순간을 그리지 않았습니다. 비너스는 이미 바다에서 나와 뭍으로 다가가고 있습니다. 제피로스와 동행하는 여자가 그를 물가로 불어 보냅니다. 꽃 무늬 겉옷을 든 여자가 뭍에서 기다립니다. 비너스는 몸을 가리면서 동시에 시선에는 온전히 열려 있습니다.

엄밀히 말해 이 몸은 해부학적으로 자연스럽지 않습니다. 목은 길고 어깨는 처졌으며 이 자세를 유지하기는 어렵고, 떠 있는 머리카락은 중력이 아니라 도안을 따릅니다. 보티첼리가 사실적 묘사에 실패한 것이 아닙니다. 우아함이 다스려진 불가능성에 기대는 몸을 만들고 있는 것입니다.

바탕은 캔버스로, 부유한 집의 장식화에 알맞고 큰 패널보다 옮기기 쉬웠습니다. 이 실무적인 선택이 이 작품을 미술관의 명성 이전 세계로 되돌리는 데 도움이 됩니다. 비너스는 한때 집 안의 물건 하나였습니다. 지금 그 얼굴은 서양 미술에서 가장 떼어 내기 쉬운 이미지 가운데 하나입니다.

광고와 패션과 정치적 항의와 음반 표지와 밈과 화장품과 휴대폰 케이스에 나타납니다. 대부분의 사람은 그림보다 먼저 그를 만납니다. 마침내 캔버스 앞에 설 때, 그들은 낯선 형상을 발견하는 것이 아닙니다. 이미 세계를 도는 것의 물질적 출처를 만나는 것입니다.

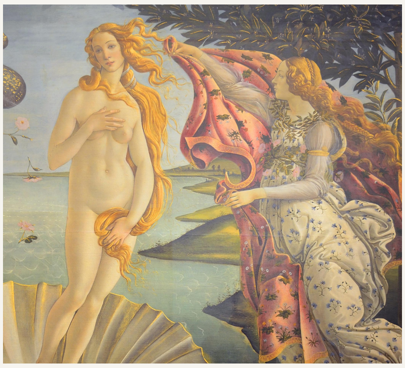
이 현대의 삶에 대해서는 뒤에 다시 돌아옵니다. 15세기 피렌체에서 이교의 나체가 상류 그리스도교 가정에 들어올 수 있었던 까닭은 고대가 시와 교육과 도덕적 우의와 에로틱한 가능성과 위신을 제공했기 때문입니다. 인문주의자들은 오비디우스를 읽기 위해, 혹은 비너스에서 뜻을 찾기 위해 그리스도교를 버릴 필요가 없었습니다. 그들은 고대의 세계를 새 쓰임에 맞추었습니다.

고대는 발견된 것이 아니라 다시 짜인 것입니다

보티첼리의 「아펠레스의 비방」은 그 되찾기가 얼마나 능동적이었는지 보여 줍니다. 아펠레스에게 돌려지던 고대의 그림은 더는 존재하지 않습니다. 남은 것은 글로 된 서술뿐이었습니다. 보티첼리는 말을 써서, 당대에 살아 있던 누구도 본 적 없는 그림을 다시 만들었습니다.

아펠레스의 비방 · 1497 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

프리마베라 · 1480 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관



비너스의 탄생 · 1480 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

아펠레스의 비방 · 1497 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

그러니 르네상스의 고대 회귀는 봉한 상자를 여는 일이 아니었습니다. 고대의 문헌은 이가 빠져 있었고, 조각은 부서진 채 닿았고, 이야기는 서로 어긋났으며, 화가는 빈자리를 상상으로 메웠습니다. 과거는 다시 만들어짐으로써 되찾아진 것입니다.

이 자신만만한 문화적 세계는 오래가지 않았습니다. 로렌초는 1492년에 죽습니다. 두 해 뒤 프랑스 군대가 이탈리아로 들어오는 가운데 메디치가는 추방되고, 도미니코회 수사 지롤라모 사보나롤라가 사치와 부패를 향한 공격에 도덕적·정치적 힘을 실었습니다.

1497년 2월 7일, 사육제의 마지막 날, 그의 지지자들이 집집을 돌며 주민들에게 허영의 물건을 내놓으라 청합니다. 집에서 나온 것들은 시뇨리아 광장으로 옮겨져 여러 층의 나무 탑으로 쌓였습니다. 거울, 가발, 화장품, 향수, 좋은 옷, 카드, 주사위, 장기판, 류트와 비올, 시집, 그리고 수사의 지지자들이 음란하다고 판정한 그림. 꼭대기에는 사탄의 상이 세워졌습니다. 그러고는 불을 놓았고, 타는 동안 도시가 노래했습니다. 피렌체는 그때부터 이것을 허영의 소각이라 부릅니다.

열네 달 뒤인 1498년 5월 23일, 사보나롤라 자신이 같은 광장 같은 자리에서 목매달려 불태워졌습니다. 재는 누구도 성유물로 거두어 가지 못하도록 삽으로 아르노강에 흘려보냈습니다.

유명한 이야기에 따르면 보티첼리는 자신의 이교 그림들을 1497년의 불에 던졌다고 합니다. 오늘 우피치에 있는 신화화를 그가 파괴했다는 확실한 증거는 없습니다. 이 전설이 살아남는 까닭은 만족스러운 극을 내놓기 때문입니다. 비너스의 화가가 뉘우친다는 극입니다. 실제는 더 고르지 않습니다. 보티첼리 말년의 종교적 강도는 변해 가던 피렌체에 속하지만, 그것을 위해 자기 걸작을 공개적으로 태우는 장면을 지어낼 필요는 없습니다.

이교의 신들은 돌아왔습니다. 다만 안정된 세계로 돌아온 것은 아닙니다. 그 아름다움은 그들 주변에서 무너질 수 있는 정치적·도덕적 문화에 속했고, 그 문화는 불을 놓은 자까지 태울 수 있었습니다.

제5부 예술가가 영웅이 되기까지

전설 이전의 공방

르네상스의 예술가는 흔히 평범한 노동 바깥에 선 고독한 천재로 상상됩니다. 안드레아 델 베로키오의 공방은 더 나은 출발점을 줍니다. 그의 「그리스도의 세례」는 공동의 산물이었습니다. 여러 손이 참여했고, 그 가운데 일부는 전통적으로 젊은 레오나르도 다 빈치에게 연결됩니다.

바사리는 훗날, 레오나르도가 옆의 어느 것보다 훨씬 뛰어난 천사를 그린 탓에 베로키오가 소년에게 못 미친 것을 부끄러워하여 다시는 물감을 잡지 않았다고 썼습니다. 이 말을 사실로 받아들일 문헌상의 근거는 없습니다. 그럼에도 중요한 까닭은 천재의 탄생에 완벽한 극의 형태를 주기 때문입니다. 제자가 가르칠 수 없는 재능을 드러내고, 스승은 역사가 자기 곁을 지나갔음을 깨닫습니다.

예술가의 전기는 이렇게 우리의 시선을 다시 짜기 시작합니다. 우리는 공방의 산물을 보기를 그치고, 레오나르도가 레오나르도가 되는 순간을 찾기 시작합니다.

탐구로서의 회화

레오나르도의 「수태고지」는 기적의 사건을 남달리 주의 깊게 연구된 세계 안에 놓습니다. 앞쪽의 식물들은 저마다 분간되는 구조를 지녔고, 먼 풍경은 대기 속으로 녹아듭니다. 관찰은 성스러운 주제와 겨루지 않습니다. 보이는 세계를 기적 안으로 들입니다.

미완의 「동방박사의 경배」는 생각을 눈에 보이게 만듭니다. 화면에 몸과 몸짓과 동물과 건축과 운동의 흐름이 떠올라 있지만, 아직 최종의 질서로 가라앉지 않았습니다. 미완이 완성보다 저절로 깊은 것은 아니지만, 구도를 풀리는 중인 문제로 보여 줍니다.

성모와 아기가 멈춘 중심을 이루고, 그 둘레에서 세계가 돌고 휘고 가리키고 무릎 꿇고 반응합니다. 미완의 상태는 하나의 계시가 군중을 조직하는 데 얼마나 큰 힘이 드는지 드러냅니다.

수태고지 · 1472 · 레오나르도 다 빈치 · 우피치 미술관

도니 톤도 · 1506 · 미켈란젤로 · 우피치 미술관

미켈란젤로는 다정한 가족 그림을 거부합니다

미켈란젤로의 「도니 톤도」는 혼인과 가정이라는 맥락에서 아뇰로 도니가 주문했고, 부부의 첫아이와 연결되어 오기도 했습니다. 정확한 계기는 여전히 논의 중입니다. 의심할 수 없는 것은 이 그림의 육체적인 힘입니다.

성가족이 회전하는 몸의 빽빽한 매듭을 이룹니다. 마리아는 아기를 받거나 건네려고 몸을 비틉니다. 요셉이 그 뒤에서 몸을 세웁니다. 인물들은 색으로 부드럽게 빚어졌다기보다 색에서 깎여 나온 듯 보입니다. 배경에서는 나체 무리가 별도의 영역을 차지하는데, 그 뜻은 지금도 온전히 정해지지 않았습니다.

가정용 종교화 주문이 예술가의 권위를 둘러싼 주장이 됩니다. 미켈란젤로는 주제 뒤로 사라지지 않습니다. 그의 손길이 스스로 이름을 댑니다. 화가의 신원이 주문자가 산 물건의 일부가 되는 것입니다.

이 변화는 주문자에게도 미칩니다. 미켈란젤로를 갖는 일은 더 이상 잘된 성상을 갖는 데 그치지 않습니다. 둘도 없는 두뇌와 접촉했다는 증거를 갖는 일입니다. 이름이 물건의 값과 뜻을 바꾸기 시작합니다.

라파엘로의 권위는 「레오 10세의 초상」에서 다른 모양을 띱니다. 추기경 줄리오 데 메디치와 루이지 데 로시가 함께 있는 그림입니다. 한때 공화국 안에서 간접적으로 다스리던 가문이 이제 교황의 궁정을 차지합니다.

화면은 질감이 풍부합니다. 벨벳, 모피, 금속, 종이, 그리고 교황 앞의 채색 필사본. 레오의 확대경과 정성껏 그려진 책장은 학식을 교황의 보여 주기의 일부로 만들고, 탁자 위의 작은 종은 언제든 부를 수 있는 궁정을 암시합니다.

그럼에도 세 얼굴은 승리한 권위라는 단순한 상을 이루지 않습니다. 레오는 무겁고 경계하는 듯 보입니다. 추기경들은 뒤에서 다가오지만 충직한 곁들이로 녹아들지 않습니다. 화려함과 긴장이 같은 탁자에 앉습니다. 라파엘로는 심리적으로 편치 않은 채로 남는 공식 초상을 만들어 냈습니다.

16세기에 이르면 예술가는 그 자신의 자격으로 역사의 인물이 되어 있었습니다. 바사리의 『예술가 열전』은 1550년에 나와 1568년에 증보되었고, 경쟁심과 기질과 실패와 깨달음으로 가득한 전기로 미술을 정리했습니다. 미켈란젤로는 토스카나와 피렌체를 뚜렷이 편드는 그 서사의 거의 꼭대기에 섭니다.

전기는 미술의 변화를 기억에 남게 만들었습니다. 기술이나 양식의 전개를 어린 시절의 조짐이나 경쟁심이나 까다로운 성격이나 결정적인 만남에 걸 수 있었기 때문입니다. 그래서 낱낱의 일화가 뒷받침되지 않아도 바사리의 이야기는 계속 힘을 지녔습니다.

이 방법은 또한 공방과 조수와 여성과 이름 없는 일꾼을 가장자리로 밀어냈습니다. 공동의 산물이 한 천재가 처음 모습을 드러내는 무대가 됩니다. 우피치는 훗날 이 위대한 이름들의 연쇄를 눈에 보이게 만드는 작품을 여럿 모으게 됩니다.

그 줄거리를 쓰는 데 힘을 보탠 남자는, 뒷세대가 그것을 믿는 법을 배울 건물도 설계합니다.

레오 *10*세의 초상 · 1518 · 라파엘로 · 우피치 미술관

제6부 공화국이 궁정이 되었을 때

영향력과 통치의 차이

1537년, 마지막 공화국이 무너지고 알레산드로 공이 암살된 뒤 젊은 코시모 1세가 피렌체 공이 됩니다. 코시모 일 베키오는 공화정의 형식 안에서 영향력으로 움직였습니다. 그 후손은 세습 통치와 영역 국가를, 그리고 메디치가가 '동등한 자들 가운데 첫째'인 척을 더는 하지 않는 궁정을 세웁니다.

엘레오노라 디 톨레도와 그녀의 아들 조반니 데 메디치의 초상 · 1544 · 브론치노 · 우피치 미술관

코시모와 엘레오노라 디 톨레도의 혼인은 새 체제를 에스파냐와 제국의 그물에 잇는 데 도움이 되었습니다. 엘레오노라는 궁정에 부와 영지와 정치적 값어치를 가져왔습니다. 영지를 사서 경영했고, 종교 시설을 지원했으며, 왕조의 미래가 걸린 아이들을 낳았습니다. 그를 브론치노 초상 속의 잘 차려입은 아내로만 보는 것은 궁정의 상을 되풀이하면서 그것을 떠받친 노동을 놓치는 일입니다.

이 혼인은 두 사람만이 아니라 두 정치 체계를 이었습니다. 궁정의 삶은 상속과 가정 경영과 다가갈 권리와 의례에, 그리고 안정을 눈에 보이게 계속 생산하는 데 기대고 있었습니다. 아이는 가족의 일원인 동시에 정치적 증거이기도 했습니다.

궁정은 저택과 재정과 혼인과 후계자와 관리와 통제된 접근에 기대고 있었습니다. 초상화는 이 체계에 얼굴을 주었습니다.

드레스 한 벌이 국가의 초상이 됩니다

브론치노의 「엘레오노라 디 톨레도와 그녀의 아들 조반니 데 메디치의 초상」은 먼저 옷감으로 기억됩니다. 드레스가 어찌나 정밀하게 그려졌는지 그것이 감싼 몸보다 더 존재감이 있어 보일 정도입니다. 무늬가 한 치의 어긋남 없이 되풀이되어, 사치가 규율처럼 보이기 시작합니다.

엘레오노라는 저절로 새어 나오는 다정함을 연기하지 않습니다. 손은 아이 곁에 있지만 두 사람 다 자세를 흩뜨리지 않습니다. 조반니는 아들이기만 한 것이 아닙니다. 왕조에 미래가 있다는 증거입니다. 그 작은 몸이 드레스의 거대한 면을 끊지만, 그 권위를 약하게 만들지는 않습니다.

이 초상은 사적인 연속성을 공적인 정보로 바꿉니다. 어머니이자 지주이자 궁정 인물이자 정치적 동반자인 엘레오노라의 역할이, 흐트러짐을 허락하지 않는 하나의 표면으로 눌려 있습니다. 옷감은 모델의 둘레를 꾸미고 있는 것이 아닙니다. 모델이 지닌 권력의 일부입니다.

옛말에 따르면 엘레오노라는 이 초상과 같은 드레스를 입고 묻혔다고 했습니다. 훗날의 부장 의복 조사가 그 동정을 뒤집었습니다. 전설이 살아남은 까닭은 그려진 옷감이 너무 진짜 같아서, 무덤까지 이어지지 않는 편이 오히려 어색하게 느껴졌기 때문일 것입니다.

궁정 초상은 신원이라는 것을, 보이는 가운데 관리되는 무엇으로 보이게 만듭니다. 다스려진 표면은 비어 있지 않습니다. 그것이 정치적 내용입니다.

The Uffizi courtyard from the Piazzale degli Uffizi

미술관이 아니었던 건물

1560년, 코시모 1세는 조르조 바사리에게 오늘날 우피치라 불리는 건물군의 착공을 명합니다. 이 이름의 뜻은 '관청'입니다. 이 건물은 주요 관청과 행정 기관을 통치의 중심 곁에 모으기 위한 것이었습니다.

이 내력이 미술관의 뜻을 바꿉니다. 우피치는 행정의 건축으로 시작했습니다. 코시모는 더 중앙집권적인 통치 아래 기관을 모았고, 바사리는 그 모음에 물리적 형태를 주었습니다.

이 건물은 관료제를 눈에 보이게 만들기도 했습니다. 관리와 기록과 법정과 관청이 예전처럼 도시에 흩어져 있지 않습니다. 국가가 통치자의 자리 곁에 놓인 하나의 정돈된 존재로 느껴질 수 있게 됩니다.

오 년 뒤, 같은 건축가가 정반대의 것을 지었습니다.

1565년, 아들 프란체스코와 오스트리아의 조반나의 혼례를 위해 코시모 1세는 통치의 자리에서 강 건너 가문 저택으로 이어지는 사적인 통로를 명합니다. 바사리는 다섯 달쯤 만에 일 킬로미터 가까운 닫힌 회랑을 세웠습니다. 베키오 궁을 나와 우피치 관청 위를 지나고 아르노강을 따라 꺾이며 베키오 다리 위로 강을 건넙니다. 통치하는 가문은 피렌체 한복판을 그 안에 발을 딛지 않고 가로지를 수 있게 되었습니다. 회랑이 다리 위를 지나게 되면서 몇 대째 그 자리에서 장사하던 푸주한들은 쫓겨나고 대신 금세공인이 들어왔습니다. 이유는 냄새였습니다. 보석 가게는 지금도 그 자리에 있습니다.

이 두 주문은 함께 보아야 하고, 그리고 정반대를 향합니다. 관청은 통치를 눈에 보이게 만들고 시민이 볼 수 있는 자리에 모았습니다. 회랑은 통치자를 보이지 않게 만들고 거리 위로 들어 올렸습니다. 둘 다 바사리가 같은 사람을 위해 같은 십 년 안에 지었습니다.

이 길고 다스려진 건물은 도시를 공작의 권력 둘레로 다시 짜기도 했습니다. 오늘날 공화정 피렌체의 표현으로 기려지는 작품들이 끝내는 세습 군주가 지은 건물에 전시되게 됩니다. 미술관은 국가보다 앞선 문화적 세계를 담고 있고, 그 세계가 훗날 해석되는 자리가 될 건물을 내준 쪽은 그 국가입니다.

Inside the Vasari Corridor

오늘날 우피치를 화랑 말고 다른 무엇으로 떠올리기는 어렵습니다. 그래서 이 건물이 미술관으로 구상된 적이 한 번도 없다는 사실은 잊히기 쉽습니다. 통치를 조율하려고 설계된 건물군이, 이전 피렌체의 정치적·종교적·가정적 이미지가 본디 자리에서 떼어져 국가와 미술의 기억으로 다시 배열되는 장소가 되어 갔습니다.

바사리는 코시모 1세를 위해 관청을 설계하면서 그에게 바치는 미술사를 쓰고 있었습니다. 이 겹침은 근대 미술관을 위한 비밀 계획이 아닙니다. 미술관은 한참 뒤의 일입니다. 그래도 두 기획은 모두 피렌체의 권력과 기억을 정리했습니다. 관청은 공작 국가 안에, 예술가는 피렌체를 중심에 둔 계보 안에.

코시모 1세 아래에서 메디치가는 문화가 다스려지고 기억되는 구조 자체를 정돈할 수 있게 되었습니다. 아들 프란체스코는 같은 질서에 대한 욕심을 훨씬 작고 훨씬 기이한 공간으로 가져갑니다.

The Tribune of the Uffizi

제7부 방 하나 안의 세계

트리부나

1581년에서 1583년 사이, 베르나르도 부온탈렌티는 대공 프란체스코 1세 데 메디치를 위해 트리부나를 지었습니다. 팔각형이고 닫혀 있으며 일부러 압도하도록 만든 방입니다. 보석과 색 있는 면과 조개와 금속과 회화와 고대의 몸과 온갖 진귀한 물건이 하나의 응축된 공간에서 주의를 다투었습니다.

그 효과는 근대 전시실에 기대하는 조용한 중립이 아닙니다. 방 자체가 값어치를 연기하고 있었습니다. 서로 다른 땅에서 온, 서로 다른 솜씨로 만든 재료들이, 방문객이 한 점을 따로 살피기도 전에 그를 둘러쌉니다.

장식은 원소를 건축으로 바꾸었습니다. 위쪽의 조개와 자개가 물을, 짙은 붉은 면이 불을 불러오고, 돌은 흙의 물질을 방에 들입니다. 빛은 꼭대기의 채광탑에서 떨어졌습니다. 우주는 그림 한 점으로 표현된 것이 아닙니다. 그릇 자체에 지어 넣어져 있었습니다.

조개와 보석과 고대의 몸통과 이름난 거장의 그림이 같은 방을 차지할 수 있었던 까닭은 미술과 과학과 박물학을 가르는 근대의 경계가 아직 굳지 않았기 때문입니다. 재료와 장식은 트리부나를 사원소와 우주의 구조에 이어 놓고 있었습니다.

코시모 1세는 관청을 모았습니다. 프란체스코는 경이를 모았습니다.

실험과 연금술과 진귀한 재료와 기교를 향한 그의 관심은 사적인 호기심인 동시에 궁정 문화의 것이기도 했습니다. 얻기 어려운 물건, 만들기 어려운 물건은 그것을 가진 통치자의 손이 닿는 범위를 보여 줍니다. 희소함이 위계를 눈에 보이게 만들었습니다.

고대의 몸, 근대의 소유

「메디치의 비너스」는 유럽에서 가장 이름난 고대 조각 가운데 하나가 되었습니다. 여신은 몸을 가리면서 동시에 이상화된 몸을 내놓습니다. 그 몸은 고대의 전통과 훗날의 수복과 수집의 역사와 몇 세기에 걸친 복제가 함께 빚은 것입니다.

티치아노의 「우르비노의 비너스」는 전혀 다른 만남을 내놓습니다. 벌거벗은 여자가 가정적인 실내에 누워 보는 사람을 똑바로 봅니다. 그 뒤에서 시녀들이 궤 안을 뒤집니다. 장미와 은매화와 작은 개와 살림 세간이 혼인과 다산과 에로틱한 부름과 가정적 신원을 둘러싼 해석을 떠받쳐 왔습니다.

메디치의 비너스 · 기원전 100년경 · Attributed to Cleomenes, son of Apollodorus of Athens · 우피치 미술관

고대 조각과 근대 회화가 같은 수집의 문화에 들어오자 둘은 시대를 가로질러 겨룰 수 있게 되었습니다. 수집가는 아름다운 물건 두 점을 소유한 데 그치지 않았습니다. 그 비교를 소유했고, 비교가 일어나는 조건을 쥐고 있었습니다.

이 비교는 뒷날의 방문객과 예술가와 비평가에게 영향을 미치게 됩니다. 방은, 만든 이들이 그런 만남을 상상하지 않았던 두 물건에게 서로를 묻게 할 수 있습니다.

고대의 비너스는 권위와 이상적 형태와 고전적 과거의 위신을 내놓았습니다. 티치아노의 여자는 지금 여기에 있고 동시대적이며 사회적 자리를 지닌 듯 보입니다. 그 똑바른 시선은 고대 여신이 구하지 않는 방식으로 보는 사람을 그림의 상황 안으로 끌어들입니다.

둘 다 고정된 뜻을 지키지 않습니다. 저 조각 자체가 살아남음과 수복과 개명과 전시 방식의 결과입니다. 티치아노의 그림은 혼인과 왕조와 상속과 에로틱한 해석과 미술관의 명성을 지나왔습니다. 방은 둘을 나란히 놓을 수 있지만, 그것들이 변해 가는 것을 막지는 못합니다.

우르비노의 비너스 · 1538 · 티치아노 · 우피치 미술관

과거는 조각으로 닿습니다

다른 고대 작품들도 같은 불안정을 보여 줍니다. 「칼 가는 사람」, 곧 아로티노는 학자들이 잃어버린 이야기로 되돌리려 애쓰는 가운데 잇달아 다른 신원을 얻었습니다. 니오베 군상은 어머니의 교만 때문에 몰살된 신화의 한 가족을 다시 세웁니다.

고대의 물건은 조각으로 닿았습니다. 수집가는 몸을 채우고 이름을 붙이고, 훗날의 지식과 취향에 따라 파편을 늘어놓습니다. 빠진 팔, 미심쩍은 머리, 알아볼 수 없는 인물이 손을 대라고 부추겼습니다. 수복된 물건은 고대의 것인 동시에 근대의 것이 됩니다.

이것이 반드시 속임수는 아닙니다. 수복은 파편을 읽을 수 있게, 전시할 수 있게 만드는 한 방법이었습니다. 동시에 그것은 수집가의 시대를 고대의 몸 안으로 들이는 일이기도 했습니다.

니오베 군상은 메디치가에게 뜻하지 않은 긴장을 내놓았습니다. 후계자에 사로잡힌 왕조가, 아이들이 몰살되는 한 가족의 신화적 잔해를 소유하고 있었던 것입니다. 예언이 아닙니다. 소유자의 허락 없이 컬렉션이 띠게 될 수 있는 뜻입니다.

트리부나는 메디치가의 소유를 가장 응축된 형태로 보여 줍니다. 세계가 여기서 모이고 분류되고 비교되어 한 군주의 눈 아래 놓인 듯 보입니다. 그러나 바로 이 방의 힘이 소유의 한계도 드러냅니다. 물건은 하나의 배치에 놓일 수 있습니다. 그 역사와 앞으로의 해석은 그처럼 따르지 않습니다.

컬렉션이, 몸과 폭력을 '조화로운 피렌체의 위대함'이라는 이야기에 담기 갈수록 어려운 작품들을 받아들이기 시작하면 이 문제는 더 날카로워집니다.

The Knife Grinder (Arrotino) in the Tribune

제8부 얌전하지 않았던 이미지들

아름다움이 기이해집니다

파르미자니노의 「목이 긴 마돈나」는 처음에는 또 한 점의 세련된 성상으로 보입니다. 이윽고 비례가 눈에 거스르기 시작합니다. 성모의 목은 늘어나 있습니다. 몸은 정상적인 구조를 넘어 이어지는 듯 보입니다. 아기는 무릎 위에 누워, 잠든 몸의 불안한 무게를 지녔는데 그 무게는 죽음을 가리킬 수도 있습니다. 미완의 배경에서 기둥이 솟지만 안정된 건축은 주어지지 않습니다.

이것은 르네상스의 비례가 이룬 성취를 잊은 화가가 아닙니다. 세련됨이 의도된 뒤틂이 된 것입니다. 곁의 작은 인물은 성 히에로니무스로, 두루마리를 펼치면서 미완의 성 프란치스코 쪽을 향합니다. 기둥은 건물을 약속하는 듯 보이지만 끝내 주지 않습니다. 공간도 몸도 크기도 조금씩 풀리지 않은 채로 남습니다.

아름다움은 이제 어려움과 늘임과 보통의 해부에 대한 다스려진 거부에 기댑니다. 완전한 자연주의를 향해 나아가는 미술이라는 익숙한 이야기가 깨집니다. 시각 언어가 일단 자리를 잡으면 뒤의 예술가들은 그것을 시험하고 비틉니다.

수십 년 뒤 카라바조는 파르미자니노의 우아한 기이함을 다른 종류의 불편함으로 바꿉니다. 보는 사람과 같은 공기를 나눌 만큼 가까운 몸입니다.

바쿠스 · 1593 · 카라바조 · 우피치 미술관

바쿠스가 과일 냄새가 나는 데까지 옵니다

카라바조의 「바쿠스」는 보티첼리 같은 거리를 두지 않은 채 이교의 고대로 돌아갑니다. 신으로 차려입은 젊은 남자가 포도주를 내밉니다. 곁의 과일은 넉넉하지만 흠이 없지는 않습니다. 잎은 말리고 껍질에는 얼룩이 돋아, 익음이 썩음에 가까워지고 있습니다.

이 신은 영원하다기보다 자세를 잡고 앉은 사람으로 보입니다. 고전적 형상이면서 동시에 동시대의 모델입니다. 포도주는 짧은 거리를 건너 내밀어지고, 그 옆에서 과일은 이미 주저앉기 시작했습니다. 고대가 더러운 잎과 달아오른 살갗과 부패의 가능성을 데리고 보는 사람의 물리적 공간으로 들어온 것입니다.

카라바조의 「메두사」는 회화 자체를 공격적으로 만듭니다. 이 상은 볼록한 의례용 방패에 그려졌고, 추기경 프란체스코 마리아 델 몬테가 대공 페르디난도 1세에게 선물했습니다. 피가 목에서 솟고, 얼굴은 공포의 바로 그 순간을 기록합니다.

메두사 · 1597 · 카라바조 · 우피치 미술관

방패는 몸을 지키라고 있는 물건입니다. 카라바조는 그것을 잘린 머리로 바꿉니다. 휘어진 면이 상을 앞으로 밀어 나오게 하고, 그려진 표정은 공포가 죽음으로 옮겨 가기 직전을 붙잡습니다. 미술이 동시에 선물이 되고 무기가 되고 착시가 되고 화가의 능력에 대한 증거가 됩니다.

이 물건은 컬렉션의 정치적 삶에도 속합니다. 끔찍한 이미지가 위신 있는 외교 선물로 통할 수 있었던 까닭은 기술의 탁월함과 다스려진 위험이 서로를 북돋았기 때문입니다.

베툴리아로 돌아오는 유딧 · 1470 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

유딧, 그리고 예술가가 고르는 한순간

유딧의 이야기는 예술가에게 여러 순간을 내놓고, 우피치 자체가 여러 판본을 소장하고 있습니다. 보티첼리는 그 뒤를 작은 대작(對作) 두 점에 나누었습니다. 「베툴리아로 돌아오는 유딧」에서는 유딧과 시녀가 홀로페르네스의 머리를 들고 성으로 돌아갑니다. 「홀로페르네스의 시신 발견」에서는 병사들이 천막 안에서 머리 없는 몸을 찾아냅니다. 살해 그 자체를 보티첼리는 두 화면 바깥에 두었습니다.

크리스토파노 알로리는 오늘날 피티 궁에 있는 그림에서 우아한 결말을 골랐습니다. 유딧이 — 카탈로그에는 '유디트'로 올라 있습니다 — 잘린 머리를 은밀한 극이 끝난 결과로 내보입니다. 우피치에 있는 아르테미시아 젠틸레스키의 그림은 행위 그 자체를 고릅니다.

그의 「홀로페르네스의 목을 베는 유디트」에서는 두 여자가 목숨을 걸고 버티는 남자를 함께 다룹니다. 유딧은 몸을 밀어내면서 동시에 칼을 목으로 밀어 넣습니다. 시녀가 남자의 팔을 누릅니다. 천은 몸의 무게에 눌려 뒤틀리고 피는 침상을 타고 번지며, 구도는 호흡을 맞춘 힘에 기대고 있습니다. 죽이는 일에는 품이 듭니다.

홀로페르네스의 목을 베는 유디트 · 1620 · 아르테미시아 젠틸레스키 · 우피치 미술관

홀로페르네스의 시신 발견 · 1470 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

아르테미시아가 겪은 강간과 뒤이은 공개 재판은 그의 생애에서 기록으로 남은 부분입니다. 그것들은 이 그림의 근대적 수용을, 특히 그 페미니즘적 무게를 빚어 왔습니다. 확립되지 않은 쪽은 유딧이 화가 자신의 문자 그대로의 자화상이며 물감 안에서 가해자를 죽이고 있다는 단순한 주장입니다.

이 설명의 명쾌함은 매력적입니다. 폭력에 사적인 열쇠를 주는 듯 보이기 때문입니다. 동시에 그것은 위대한 화가를, 주제가 하나뿐이고 예술적 지성의 원천도 하나뿐이었던 것처럼 다룰 위험도 지닙니다.

남아 있는 재판 기록은 아르테미시아를 근대의 전기에 남달리 열어 놓았고, 그 열림이 덫이 될 수 있습니다. 그는 카라바조의 시각 세계를 알았고, 유딧 주제의 긴 역사를 알았으며, 성서의 폭력을 육체적으로 절박하게 그린다는 예술상의 과제를 알았습니다.

그의 기여는 그저 더 잔혹하다는 데 있지 않습니다. 유딧과 시녀는 실제적인 과제를 풀려고 몸을 맞춥니다. 보티첼리는 그 뒤를 귀환과 발견으로 나누었고, 알로리는 우아한 결과를 골랐고, 아르테미시아는 행위를 골랐습니다. 고른 한순간이 이야기 전체를 바꿉니다.

아르테미시아의 생애는 중요하지만, 그것만으로 이 그림을 설명할 수는 없습니다. 이 작품은 힘과 빛과 몸과 성서적 용기를 어떻게 그릴 것인가라는 더 큰 예술상의 다툼에도 속합니다.

홀로페르네스의 머리를 들고 있는 유디트 · 1611 · 크리스토파노 알로리 · 팔라티나 미술관

피렌체를 넘어서는 컬렉션

뒤러의 「동방박사의 경배」는 우피치를 피렌체의 이야기 안에 가둘 수 없음을 일깨웁니다. 북유럽의 정밀함이 여기서 이탈리아에 깊이 얽힌 예술가와 만나고, 이 그림 자체는 흔히 이탈리아와 피렌체의 위대함을 통해 이야기되는 컬렉션으로 끝내 들어옵니다.

이 시점에 컬렉션에는 교회의 주문과 경쟁 후원자의 주문과 외래의 전통과 다시 짜인 고대와 궁정 초상과 에로틱한 나체와 외교적 공포와 성서의 폭력이 들어 있습니다. 하나의 고분고분한 메디치 메시지를 전하기에는 너무 잡다해졌습니다.

컬렉션은 한 세기 넘게 더 불어납니다. 그러고 나서 메디치가의 본가가 사라졌습니다.

동방박사의 경배 · 1504 · 알브레히트 뒤러 · 우피치 미술관

제9부 컬렉션이 공공의 것이 되었을 때

협약과 공중

가족 협약은 본가가 끊긴 뒤에도 메디치 컬렉션을 토스카나에 붙들어 두는 데 도움이 되었습니다. 근대의 공공 미술관을 단번에 만든 것은 아닙니다. 합스부르크-로트링겐 통치자들이 국가를 이어받아 컬렉션을 다시 배열했고, 왕조의 화랑을 공공 기관으로 바꾸는 일을 이어 갔습니다.

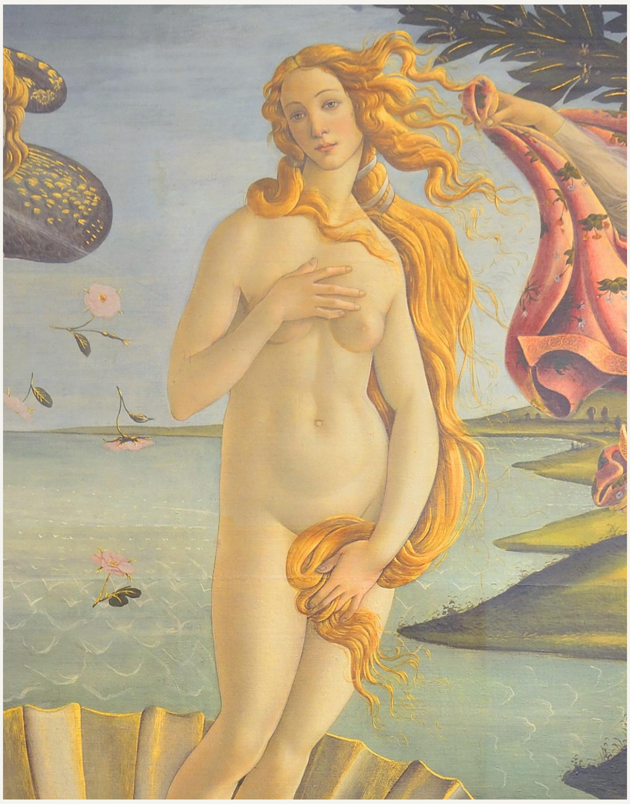
1769년, 대공 피에트로 레오폴도가 우피치를 널리 공중에게 엽니다. 메디치 유산의 사회적 뜻을 바꾼 쪽은 다른 왕조였습니다.

공공이라 해도 오늘날의 뜻으로 제한이 없지는 않았습니다. 출입은 시간과 규칙과 사회적 기대와 기관의 관리에 따랐습니다. 그래도 결정적인 경계는 옮겨졌습니다. 이 화랑은 더 이상 무엇보다 먼저 궁정 특권의 연장이 아니게 되었습니다.

예배당이나 집이나 궁정을 위해 그려진 그림을 이제 미술사로 만날 수 있게 되었습니다. 보는 쪽의 목적이 바뀝니다. 신심과 가문의 기억과 외교적 표시가 사라지지는 않았지만, 비교와 연구와 취향과 미술의 전개를 좇는 일이 갈수록 지배적인 틀이 되어 갔습니다.

작품은 분류되고 수복되고 옮겨지고 복제되고 출판되고 가르쳐졌습니다. 방문객은 화랑의 역사적 논지를 나누어 갖는 데 더 이상 통치자와의 사적인 관계를 필요로 하지 않습니다.

우피치는 르네상스에 눈에 보이는 구조를 주기 시작했습니다.



비너스의 탄생 · 1480 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

그 변화는 이 이야기가 시작된 작품들에서 가장 잘 보입니다. 치마부에와 조토는 더 이상 각자의 종교 공간에서 신자와 마주하지 않습니다. 나란히 놓고 하나의 이행을 말하게 할 수 있습니다. 보티첼리의 가정용 신화화는 한 시대의 공공 기념물이 될 수 있습니다. 교황의 초상과 궁정의 이미지와 미완의 공방 작품이 같은 연표에 들어올 수 있습니다.

미술관이 모든 관계를 발명한 것은 아니지만, 관계에 오래가는 무대를 주었습니다.

미술관과 바사리의 줄거리

바사리는 미술의 역사를 되찾기와 전개와 개인의 성취로 그렸습니다. 훗날의 미술관은 그 연쇄를 떠올릴 수 있을 만큼의 물건을 모읍니다. 조토는 시작이 되었습니다. 보티첼리는 메디치 피렌체의 시인이 되었습니다. 레오나르도와 미켈란젤로와 라파엘로는 위대한 개인이 되었습니다. 카라바조는 단절이 되었습니다.

이 연쇄에는 진짜 통찰이 있습니다. 동시에 그것은 다른 것들을 보기 어렵게 만듭니다. 공방은 이름 뒤로 사라집니다. 성스러운 쓰임은 양식이 됩니다. 겨루던 후원자는 메디치의 도시에서 조연이 됩니다. 미술관은 물건을 보존하면서 동시에 물건들 사이에 새 관계를 만듭니다.

그 관계가 강한 까닭은 눈에 보이기 때문입니다. 조토는 역사의 시간에서 레오나르도 앞에 설 수 있습니다. 보티첼리는 신심과 신화 사이에 놓일 수 있습니다. 화랑은 추상적인 연표에 물리적 형태를 줍니다.

명성은 이어지는 주의에서 자라고, 주의가 어디에 떨어질지 정하는 데 기관이 힘을 보탭니다. 중심에 남는 작품이 있는 까닭은 그것이 자세히 보는 일에 계속 값하기 때문입니다. 동시에 그것들은 복제와 교육과 안내서와 사진에서, 그리고 이야기의 중심에 다시 놓는 되풀이되는 결정에서도 힘을 얻습니다.

결과는 음모도 중립적인 순위도 아닙니다. 세대마다 앞 세대의 주의 습관을 물려받고, 그것을 되풀이하기 쉽게 만들어 갑니다.

우피치는 과거를 보존하는 것 이상을 합니다. 과거에 대한 하나의 논지도 펴고 있습니다.

그 논지는 여러 번 바뀌었습니다. 작품은 피렌체의 여러 컬렉션 사이를 옮겨 다녔고, 귀속은 다시 판정되었고, 수복은 보이는 것을 바꾸었고, 연구자들은 지나쳐졌던 화가와 맥락을 시야로 되돌렸습니다. 규범은 움직이지 않은 채로 있지 않고도 오래갈 수 있습니다.

이 논지의 한가운데에 이 가문은 여전히 있습니다. 누가 그것을 말하는지는 이제 가문이 정하지 않습니다.

제10부 주인이 사라진 뒤의 미술관

살아남는 일은 몸으로 하는 노동입니다

법적인 합의는 앞으로 컬렉션이 흩어지는 것을 막는 데 도움이 될 수 있습니다. 미술관을 영원히 안전하게 만들 수는 없습니다.

제2차 세계 대전 동안 작품은 내려졌고, 폭격과 점령과 파괴와 절도를 피해 숨겨졌습니다. 미술관에 영원히 붙어 있는 줄 알았던 그림이 다시, 싸고 나르고 기록하고 숨기고 되찾고 다시 걸어야 하는 물건이 됩니다. 사진 기록에는 나무 상자와 벽의 빈자리와 상한 구조와 사람을 지치게 하는 수복 작업이 남아 있습니다.

사진은 보호를 손에 잡히게 만듭니다. 상자를 못질하고 그림을 들고 길을 고르고 목록을 맞추고 임시 거처를 마련하는 일. 미술관이 살아남는 까닭은 사람이 압력 아래에서 판단하기 때문입니다. 어느 건물이, 어느 길이, 어느 창고가 안전하게 남을지 모르는 채로.

다음 비상은 예고도 없이, 적도 없이 왔습니다.

1966년 11월 4일 새벽 두 시 반 무렵, 아르노강이 피렌체로 들어왔습니다. 날이 밝을 무렵 물은 대성당 둘레에서 삼 미터, 낮은 구역에서는 오 미터를 넘었습니다. 서른다섯 명이 목숨을 잃었습니다. 이틀 뒤 강이 물러가자 도시에는 약 육십만 톤의 진흙이 남았고, 연료 탱크가 터진 탓에 그 진흙은 중유와 섞여 닿는 것마다 배어들어 다시 빠지지 않았습니다.

우피치에서는 직원들이 작품을 위로 옮겼고, 구조가 버티지 못할까 두려워 바사리 회랑에서 그림을 내렸습니다. 물은 일 층과 수복실과 수장고와 사진 자료실에 닿았습니다.

그때 학생들이 왔습니다. 이탈리아 전역과 나라 밖에서 젊은 사람들이, 훈련도 지시도 없이 와서, 얼어붙는 지하에서 몇 주 동안 물을 먹은 책과 패널을 손에서 손으로 진흙 밖으로 날랐습니다. 피렌체는 그들을 *angeli del fango*, 진흙의 천사라 불렀고 그 이름이 남았습니다.

이 홍수는 문화의 물질적 성격을 못 본 체할 수 없게 만들었습니다. 걸작이란 나무와 캔버스와 아교와 안료와 바니시와 액자와 종이, 그리고 지난 수리가 쌓인 역사입니다. 물은 저마다의 층에 서로 다른 방식으로 닿습니다.

홍수는 수복의 공적인 상도 바꾸었습니다. 구조는 더 이상 손상 뒤에 이루어지는 보이지 않는 작업이 아니게 됩니다. 진흙과 부푼 책과 얼룩진 표면과 자원봉사자의 사진이, 미술품을 구하는 일을 이 도시의 현대적 윤곽의 일부로 만들었습니다.

1993년 5월 27일, 우피치 바로 옆 조르조필리 거리에서 마피아의 차량 폭탄이 터집니다. 다섯 명이 목숨을 잃었습니다. 폭발은 건물을 상하게 했고, 미술관의 기록에 따르면 회화 173점과 조각 56점에 피해가 미쳤습니다.

한때 한 왕조의 탁월함을 내보이는 데 쓰였던 컬렉션은, 그것을 부수는 일이 정치적 폭력이 될 만큼 커다란 공공의 기억의 일부가 되어 있었습니다.

전쟁과 홍수와 폭탄은 저마다 다른 방식으로 이 미술관을 위협했습니다. 하나는 소개(疏開)를, 하나는 긴급한 보존을, 셋째는 의도된 파괴의 수복을 요구했습니다. 위기마다 컬렉션을 구한다는 말의 뜻이 바뀌었습니다. 살아남은 까닭은 새 비상이 닥칠 때마다 사람이 다시 지키는 법을 생각해 냈기 때문입니다.

비너스는 움직이지 않고도 미술관을 떠납니다

근대의 명성은 또 다른 압력을 낳습니다. 많은 방문객은 캔버스를 보기 전에 「비너스의 탄생」의 복제를 수없이 보았습니다. 교과서와 광고와 소셜 미디어와 잘라 낸 세부로 짜 맞춘 기억을 지니고 옵니다. 휴대폰이 올라가는 까닭은 물질적 출처에 닿았다는 증거가 갖고 싶기 때문입니다.

이 그림에는 복제가 흔히 걷어 가는 크기와 물질과 한 줄기의 움직임이 있습니다. 비너스는 얼굴과 머리카락의 장막만이 아닙니다. 바람이 한쪽에서 밀고 물가가 다른 쪽에서 기다리며, 그 몸은 둘 사이에 닿습니다. 캔버스는 나아가 세월과 수복과 물건으로 만들어진 방식의 흔적을 띠고 있는데, 깨끗한 디지털 이미지는 그것을 지우기 쉽습니다.

인터넷에서 이 이미지는 쉽게 떼어집니다. 잘리고 뒤집히고 움직이고 광고에 쓰이고 놀림거리가 되고 정치적 기호가 됩니다. 얼굴은 바람도 물가도 몸도, 그림의 실제 크기도 없이 여행합니다.

이것은 긴 연쇄 속의 또 한 번의 맥락 바꿈입니다. 집, 컬렉션, 공공 미술관, 사진, 디지털 유통. 어느 단계든 접촉을 넓히고 만남을 바꿉니다.

MuseScope도 이 유통에 끼어 있습니다. 어느 세부를 고르는지, 어느 두 점을 나란히 놓는지, 어떤 목소리를 얹는지가 작품과 만나는 방식을 바꿉니다. 해야 할 일은 매개가 중립인 척하는 것이 아니라, 그 매개를 영리하고 투명하게 만드는 것입니다.

안나 마리아 루이사 데 메디치의 초상 · 1690 · 안토니오 프란키 · 피티 궁전

뒤집힘

이 이야기가 시작될 때 메디치가는 이미지를 자기들 둘레에 모읍니다. 끝에 이르면 작품이 남아 있고, 가문은 그 한가운데에 서 있습니다. 주문자로서, 모델로서, 수집가로서, 통치자로서, 그리고 역사의 물음으로서. 주인이 자기 소유물의 일부가 된 것입니다.

그래서 우리는 첫머리의 초상으로 돌아옵니다. 안나 마리아 루이자가 그려진 때는 스물세 살, 결혼하여 독일로 떠나기 전해였고, 오늘날 대부분의 사람이 그에 대해 아는 유일한 것인 그 서명보다 반세기 앞이었습니다. 그는 컬렉션이 한자리에 남기를 요구했습니다. 국가의 장식을 위하여, 공중의 유익을 위하여, 그리고 외지인의 호기심을 끌기 위하여.

해마다 수백만 명의 외지인이 호기심을 안고 피렌체로 옵니다. 적힌 그대로입니다.

이 책의 작품

등장 순서대로 33점

안나 마리아 루이사 데 메디치의 초상
안토니오 프란키 · 1690 · 피티 궁전

산타 트리니타의 마에스타
치마부에 · 1290 · 우피치 미술관

옥좌의 성모
조토 · 1300 · 우피치 미술관

성 안사누스와 성 막시마와 함께 있는 수태고지
시모네 마르티니 · 1333 · 우피치 미술관

동방박사의 경배
젠틸레 다 파브리아노 · 1423 · 우피치 미술관

포르티나리 세 폭 제단화
휘호 판 데르 후스 · 1475 · 우피치 미술관

동방박사의 경배
산드로 보티첼리 · 1500 · 우피치 미술관

코시모 데 메디치의 메달을 든 남자의 초상
산드로 보티첼리 · 1474 · 우피치 미술관

코시모 데 메디치(장로)의 초상
폰토르모 · 1519 · 우피치 미술관

프리마베라
산드로 보티첼리 · 1480 · 우피치 미술관

비너스의 탄생
산드로 보티첼리 · 1480 · 우피치 미술관

아펠레스의 비방
산드로 보티첼리 · 1497 · 우피치 미술관

그리스도의 세례
안드레아 델 베로키오 · 1472 · 우피치 미술관

수태고지
레오나르도 다 빈치 · 1472 · 우피치 미술관

동방박사의 경배
레오나르도 다 빈치 · 1482 · 우피치 미술관

도니 톤도
미켈란젤로 · 1506 · 우피치 미술관

레오 10세의 초상
라파엘로 · 1518 · 우피치 미술관

엘레오노라 디 톨레도와 그녀의 아들 조반니 데 메디치의 초상
브론치노 · 1544 · 우피치 미술관

The Uffizi courtyard from the Piazzale degli Uffizi

Inside the Vasari Corridor

The Tribune of the Uffizi

메디치의 비너스
Attributed to Cleomenes, son of Apollodorus of Athens · 기원전 100년경 · 우피치 미술관

우르비노의 비너스
티치아노 · 1538 · 우피치 미술관

The Knife Grinder (Arrotino) in the Tribune

목이 긴 마돈나
파르미자니노 · 1535 · 우피치 미술관

바쿠스
카라바조 · 1593 · 우피치 미술관

메두사
카라바조 · 1597 · 우피치 미술관

베툴리아로 돌아오는 유딧
산드로 보티첼리 · 1470 · 우피치 미술관

홀로페르네스의 시신 발견
산드로 보티첼리 · 1470 · 우피치 미술관

홀로페르네스의 머리를 들고 있는 유디트
크리스토파노 알로리 · 1611 · 팔라티나 미술관

홀로페르네스의 목을 베는 유디트
아르테미시아 젠틸레스키 · 1620 · 우피치 미술관

동방박사의 경배
알브레히트 뒤러 · 1504 · 우피치 미술관

비너스의 탄생
산드로 보티첼리 · 1480 · 우피치 미술관

화가

알브레히트 뒤러
1471–1528

아르테미시아 젠틸레스키
1593–1653

치마부에
1240–1302

조토
1267–1337

미켈란젤로
1475–1564

라파엘로
1483–1520

티치아노
1488–1576

안드레아 델 베로키오
1435–1488

브론치노
1503–1572

크리스토파노 알로리
1577–1621

휘호 판 데르 후스
1440–1482

파르미자니노
1503–1540

산드로 보티첼리
1445–1510

안토니오 프란키
1638–1709

카라바조
1571–1610

젠틸레 다 파브리아노
1370–1427

레오나르도 다 빈치
1452–1519

폰토르모
1494–1556

시모네 마르티니
1284–1344

미술관

우피치 미술관
피렌체

피티 궁전
피렌체

출처 및 더 읽을거리

참고 문헌

미술관과 컬렉션

우피치 미술관. 우피치 소개

우피치 미술관. 트리부나

우피치 미술관. 바사리 회랑: 역사

우피치 미술관. *1966*년 홍수와 피렌체 미술 유산의 피해

피렌체 대학교. 안나 마리아 루이자 데 메디치

메디치가, 피렌체, 르네상스

바사리, 조르조. 『가장 뛰어난 화가·조각가·건축가 열전』. 1550년 초판, 1568년 증보판.

de Roover, Raymond. *The Rise and Decline of the Medici Bank, 1397–1494*. Harvard University Press, 1963.

Hibbert, Christopher. *The House of Medici: Its Rise and Fall*. Morrow, 1975.

Brown, Alison. *The Medici in Florence: The Exercise and Language of Power*. Olschki, 1992.

Weinstein, Donald. *Savonarola: The Rise and Fall of a Renaissance Prophet*. Yale University Press, 2011.

Garrard, Mary D. *Artemisia Gentileschi: The Image of the Female Hero in Italian Baroque Art*. Princeton University Press, 1989.

작품 이미지는 피티 궁전; 우피치 미술관; 팔라티나 미술관 소장품입니다. 기록 자료: Txllxt TxllxT, Wikimedia Commons; Diomidis Spinellis, Wikimedia Commons; Fabrizio Garrisi, Wikimedia Commons; Yair Haklai, Wikimedia Commons; Uffizi Photographic Department. 디지털 복제는 위키미디어 공용. 세부 크롭은 MuseScope. 미술관의 이름과 표장은 각 기관의 것이며, 이 책에서는 다룬 작품을 가리키는 데에만 사용했습니다. 작품 도판은 퍼블릭 도메인 사진이거나 각 이미지에 표시된 라이선스에 따른 것입니다. 본문은 MuseScope가 썼습니다. 이 책은 여기서 다룬 미술관이 펴내거나 승인한 것이 아닙니다. MuseScope 웹사이트에서 원문 글 읽기 원문, 번역, 편집 디자인 © 2026 MuseScope. 크리에이티브 커먼즈 저작자표시-변경금지 4.0 국제 (CC BY-ND 4.0) 라이선스로 제공됩니다. 이 PDF는 MuseScope를 표시하면 변경 없이 복제하고 배포할 수 있습니다. 작품 도판과 제3자 자료는 이 라이선스에서 제외되며, 각 크레딧에 명시된 권리 상태를 따릅니다. 지원: support@musescope.app · Instagram: @musescope.app

MUSESCOPE

더 보기

이야기는 마지막 장에서 끝나지 않습니다

이 책은 미술관 한 곳을 다룹니다. MuseScope에는 수천 곳의 미술관에서 온 수만 점의 작품이 같은 목소리로, 열 개 언어로 담겨 있습니다. 집에서도, 그림 앞에서도 읽거나 들을 수 있습니다.

둘러보기

수만 점의 작품마다 쉬운 말로 풀어 쓴 이야기가 있습니다.

비추기

미술관에 계신가요? 그림에 카메라를 대면 무엇을 보고 있는지 알려 드립니다.

준비하기

가기 전에 짜인 동선을 따라가 보세요. 이를테면 루브르에서 볼 만한 스무 점. 무엇을 찾아야 할지 알게 됩니다.

모든 이야기는 들을 수 있습니다. 세부가 궁금해지면 그냥 물어보세요.

시리즈

이 책은 «세계의 미술관» 시리즈 가운데 한 권입니다. 나머지는 musescope.app/articles 에 있습니다.

휴대폰으로 스캔하면 앱이 설치됩니다. 읽기는 노트북으로도 되지만, 전시실을 노트북과 걸을 수는 없으니까요.

HTTPS://
MUSESCOPE.APP

비너스의 탄생 · 1480 · 산드로 보티첼리 · 우피치 미술관

수많은 미술관 가운데 하나.
나머지는 앱 안에 있습니다.

MUSESCOPE

세계의 미술관 시리즈 · 2026
MUSESCOPE 에디션 · MUSESCOPE.APP